

la ronda

• FEDERICO SPERBER

"Es el amor quien conduce la ronda, he aquí la ronda del amor..." son los primeros versos de la canción que Oskar Strauss compusiera para la primera versión que de la comedia de Artur Schnitzler dirigió Max Ophüls en 1950. "La Ronda" es sencillamente una danza y contradanza amorosa ejecutada por hombres y mujeres de diferentes estratos sociales de la Viena imperial. Sólo cambian los personajes, mientras el leitmotiv es siempre el mismo que la canción anticipa. La obra concluye cuando el personaje del último episodio se encuentra con el del primero, en tanto es siempre el amor, superficial, sensual, pasajero, el que ha sido el vínculo en cada aventura intrascendente. Así esta ronda del amor enlaza sucesivamente a una mujer de vida fácil, un soldado, una sirvienta, un señorito de casa burguesa, una mujer casada, su marido, una joven desprejuiciada, un dramaturgo, una primera actriz, un príncipe y a éste, finalmente, con la mujer del principio. Todos ellos se unen al compás de un solo tema: el amor.

En general los diálogos son más chispeantes y agudos que profundos, pero condicen perfectamente con la idiosincrasia de cada personaje, en los cuales Schnitzler quiso no sólo encarnar distintos caracteres de su tiempo, sino también reflejar su propia época, con su modo de sentir y pensar.

Esta ronda erótica resulta en la versión de Roger Vadim, a pesar del color y de los prometedores títulos de presentación que además de anticipar un reparto brillante (Jane Fonda, Anna Karina, Jean Sorel) anuncian la colaboración de Jean Anouilh (lo cual no se nota por otra parte), sumamente mediocre y chata.

Lo que en Ophüls era añoranza y evocación, a la vez melancólica, tierna y complaciente de la Belle Époque, que terminó cuando aquél era apenas un adolescente, es en el remake de Vadim un producto superficial, en el peor estilo hollywoodense, tonto e insípido, ya que reduce exclusivamente el contenido de la obra a la mostración de sucesivas citas de amor. Con ello logra una monótona reiteración de la misma situación única desprovista de todo contenido que no sea erótico.

Es innegable que Vadim había visto el film de su predecesor y quiso evitar el plagio, pero no supo encontrar un lenguaje nuevo y un estilo propio para el riesgoso tema. Incluso a veces copia a Ophüls, como en la secuencia del diálogo de alcoba de la pareja casada (uno de los más sabrosos de la comedia).

Esta secuencia es en verdad sintomática para el film todo, pues demuestra claramente que Vadim no pudo enriquecer los diálogos y situaciones originales con aporte propio alguno. Hay que admitir, por otra parte, que aun de no haber existido un antecedente tan ilustre y acabado, la empresa excedía la capacidad de Roger Vadim, quien no captó que "La Ronda" sólo podía tener sentido hoy si se la integraba en un contexto no realista sino evocativo.

Ophüls nos conducía a través de los sucesivos encuentros sentimentales mediante un relator, que a ratos intervenía en la acción, la cual empezaba y terminaba en un estudio cinematográfico del presente donde había sido montado el decorado de la Viena de "La Ronda". El nexo estaba también dado por la canción cuya música emanaba de una cale-

sita que, mientras cantaba, el relator hacía girar entre cada episodio.

Vadim, en cambio, traslada la acción al París de principios de siglo. Con ello, y por descontado con talento, hubiera podido reubicar y ambientar adecuadamente los personajes de la obra. Pero lamentablemente Vadim es incapaz de eso. Tampoco contribuyen a mejorar las cosas la fotografía y la escenografía, que Max Ophüls, con la colaboración de Christian Matras y Jean D'Eaubonne había sabido utilizar magistralmente.

Algo similar podemos decir de la interpretación. Quien ha visto a Gérard Philippe en el papel del príncipe, encontrará aún más deslucida la actuación de Jean Sorel. Jane Fonda cree (o le indicaron) que una dama de la alta burguesía parisina tenía la "picardía" y las actitudes de una adolescente. Los restantes intérpretes tampoco parecen haber comprendido mejor sus personajes, a excepción de Anna Karina, cuya personalidad, simpatía y por sobre todo talento, permiten personificar con éxito la sirvienta. ♦

el barón de münchhausen

EL barón de Münchhausen (o de la Castaña) es un popular personaje de la literatura alemana, cuya vida "azarosa" transcurrió en el siglo XVIII. Cazador infatigable, es el centro de las reuniones nocturnas de sus camaradas, quienes le instan a relatarles sus fantásticos e increíbles aventuras, en las cuales resulta siempre, como no podría ser de otra manera, imbatible triunfador. Aquellas lo llevan del Polo a Constantinopla y finalmente a la Luna, razón demás para que Karel Zeman lo ubique, en la introducción de su film, en ese planeta, junto a Cyrano de Bergerac y al equipo de científicos del "Viaje a la luna" de Julio Verne, pero en la era atómica. Allí llega un astronauta quien será compañero de aventuras del barón, las cuales los llevarán a Constan-

tinopla de donde deberán huir al raptar del harem una mujer blanca.

Los innúmeros episodios: persecuciones por desiertos y precipicios, batallas navales, aventuras submarinas en el interior de un pez gigante, fortalezas sitiadas, llevan a Münchhausen de regreso a la Luna junto con la joven pareja. Nuestro héroe logra salir y hacer salir a sus protegidos de todas esas peripecias merced a sus fantásticos recursos e ingenio, venciendo por sí solo a toda la guardia del Sultán, saltando con su caballo insalvables precipicios, produciendo cortinas de humo con tabaco y haciendo volar finalmente la fortaleza a la Luna.

Todo esto ha sido realizado por Zeman, quien ya había filmado anteriormente en blanco y negro "Una Invención Diabólica" (sobre dos novelas de Julio Verne), en el mismo estilo y forma, del mismo modo singular y único, mejorado en este caso por el uso del color.

La escenografía es íntegramente de estudio, pero no de objetos reales sino de cartón, madera y principalmente telas, con las cuales y sobre las cuales han sido contruidos o pintados los diversos ambientes, imitando premeditadamente las ilustraciones de los libros de aventuras de fines del siglo XIX.

El color ha sido usado en forma sumamente particular. Al pintar las escenografías se emplearon a menudo sólo dos o tres colores, creando la perspectiva mediante sombras. Los interiores del palacio del Sultán, por ejemplo, son de color amarillo ocre; el jardín, visto de noche (a la luz de la luna) es gris plateado y los personajes, sombras chinecas. También lo emplea para acentuar el dramatismo: el humo del incendio del palacio se torna de gris en rojo y, entrando por un ángulo del cuadro va cubriendo lentamente toda la imagen.

A esto cabe agregar además los títeres y el dibujo animado, en cuyos géneros hizo Zeman sus primeros films.

Esta combinación aparentemente hete-

rogénea de tan diferentes elementos, podría dar la impresión de un caos. Sin embargo han sido integrados por el director de un modo verdaderamente magistral.

Zeman está muy encariñado y recuerda con felicidad sus lecturas infantiles. Su mérito es el haber sabido recrearlas con tal acierto que logra sugerir en el espectador adulto esa nostálgica sensa-

ción evocativa que muy contadas veces se alcanza.

El humor que impera en el film es excelente. En ningún momento las fanfarronadas y extravagancias del barón son ridículas sino en todo caso quijotescas.

Los intérpretes, muy capaces, comprendieron perfectamente la singular naturaleza de sus personajes logrando darlos con suma naturalidad. ♦

galileo galilei

• LUIS ANGEL AUBELLE

GALILEO GALILEI (*Leben des Galilei*).

— Drama en quince cuadros, dividido en tres actos de Bertolt Brecht. — Música de Hans Eisler. — Traducción de Arnaldo Fischer, revisada por Marcos Leibovich. — Intérpretes: Onofre Lovero, Claudio Couso, Elbio Nessier, Gloria García, Osvaldo Tesser, Alberto De Salvio, Alfredo Piccorso, Martín Romain, Naúm Krass y elenco. — Dirección: Onofre Lovero y Carlos L. Serrano. — Escenografía: Gastón Breyer. — Dirección Musical: Adolfo Reisin. — Teatro de los Independientes.

BERTOLT BRECHT nació en Ausburgo, Alemania, en 1898. Estudió entre otras muchas cosas: psicología y medicina, ya que todas las ramas del saber le atrajeron. Alrededor de los veinte años comienza a publicar. Su primer triunfo importante, lo obtiene con "Tambores en la noche", en 1922, lo que le

vale ganar el premio Kleist. Le suceden obras como "La Madre", excelente adaptación teatral de la novela de Gorki; "Galileo Galilei", estrenada en 1947 por el desaparecido Charles Laughton; "La condena de Lúculius" y "La ópera de dos centavos", magnífica sátira teatral que se mantiene dirigida por el propio Brecht, cinco años consecutivos en la escena de Berlín (1928-1933).

Ante el avance del hitlerismo, abandona Alemania en 1933. Llega a Estados Unidos y en 1940 escribe su obra épica más importante: "Los Hijos de Madre Coraje". Durante toda la guerra vivió en Hollywood, acompañado por su esposa, la actriz Helen Weigel, y sus dos hijos, ocupándose de redactar guiones cinematográficos y recolectar fondos para la resistencia alemana.

Terminada la guerra, se radica en el Berlín Oriental, donde funda el "Berliner Ensemble", con un elenco de doscientas cuarenta personas. Fallece en 1956 en Berlín.

No es fácil analizar serenamente la figura y la obra de Bertolt Brecht. El hecho que desde muy joven abrazase la militancia comunista, hace que de acuerdo a la orientación de los críticos, su trabajo se transforme o bien en algo mediocre o bien en algo trascendente. Al equidistar de ambas posiciones, llegamos a una conclusión, el estilo "brechtiano"

teatro